

LA HABANA PARA UN INFANTE DIFUNTO Y SU TEORIA TOPOGRAFICA DE LAS FORMAS

POR
STEPHANIE MERRIM
Brown University

Para delectación del lector, aquí reproducimos un trozo (un espécimen) representativo de *La Habana para un infante difunto*:

La doble curva del muslo y la cadera llegaban muy altas hasta su talle, que era corta (ya había podido adivinar que lo era a pesar de su ropa, pero ahora lo confirmaba) y a la vez hacían juego con la parte inferior de su cuerpo, en una armonía de olas y ondas... Ahora veía su cuello libre, que no era largo, pero tampoco corto, y sobre el que estaba muy bien puesta su cabeza. El cuello desnudo y la cara iluminada completaban ese cuadro carnal que ella había diseñado para mí: pintado con luz como Alton¹.

¿Texto erótico o erotismo —iconoclasmo literario, imprevistos estratos de sentido— del texto? Con sus descripciones de las «ondas y olas», de las protuberancias y concavidades de la carne, la nueva novela de Cabrera Infante parece rechazar toda profundidad, ya sea verbal o conceptual. Parece más bien restringirse a la «física», la cual podría servir de cifra tanto al nuevo texto como a este estudio: ya se propuso en *Tres tristes tigres*, «esto ya es metafísica y no quiero ir más allá de la física: es de la carne de Livia y de la carne de Laura y de mi carne que quiero hablar ahora»². Pero por tersa que sea la superficie carnal —o textual— siempre puede ocultar un secreto, puede decepcionar: a cada paso el protagonista donjuanesco se ve burlado y engañado por el amor. De igual

¹ Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto* (Barcelona: Seix Barral, 1970), pp. 627-628. De aquí en adelante las referencias estarán incorporadas al texto.

² Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* (Barcelona: Seix Barral, 1965), p. 149.

modo veremos que la novela guarda unas sorpresas textuales para el lector: como texto, *La Habana* resulta ser un juego de profundidades falsas y superficies delusorias cuyo gran logro es el de aparentar transparencia. Parodia de una filosofía, aunque delatora de una filosofía de la mimesis, *La Habana* encarna una nueva teoría de las formas.

I. METAFÍSICA

Mientras que *Tres tristes tigres* deja traslucir una estructura cristiana burlesca³, aquí pasamos a otro universo de iguales dimensiones, tanto míticas como paródicas. En un episodio de *La Habana*, el narrador y el grupo teatral Prometeo invaden la ciudad provinciana de Trinidad (¡a representar la Pasión!), donde se ve que entran en conflicto los provincianos modos católicos con los de La Habana, siendo «Trinidad ciudad católica y no pagana como La Habana» (297). Otra larga disquisición de la novela (pp. 638-644) sugiere como analogía y motivo del carácter pagano de La Habana la cultura afrocubana, con sus mitos, dioses y ritos. De todas formas, La Habana de este Infante está presentada como una ciudad griega, morada del amor poblada de mujeres diosas con su propio (anti-)Platón: el narrador de la novela. Y si Platón popularizó las ideas de Sócrates, Cabrera las vulgariza aún más, parodiándolas.

La Habana se mueve sucesivamente entre tres «espacios» platónicos. Zulueta 408, esa caverna platónica que es la primera casa del narrador en La Habana, pone al adolescente en contacto con un desfile de mujeres, cuyas vidas íntimas él llega a conocer o a imaginar. De esta «casa de transfiguraciones», el que entró niño sale adolescente después de un rito de pasaje que consiste en momentos fugaces de contacto sexual, desnudez vista desde lejos y más que nada fantasías sexuales. El primer capítulo, que pasa de mujer en mujer, como si fueran meras maniqués de escaparate de museo, recuenta los sucesos de un despertar sexual, los cuales nunca cobran más relieve que el de las sombras de la caverna platónica: (hablando de las mujeres de Zulueta 408) «éstas fueron fantasías y nunca existieron sexualmente» (230). Otra caverna, pero muy distinta, es el cine (especialmente del tercer capítulo): «casi siempre iba al cine de tarde y la oscuridad formaba cavernas platónicas» (179). Allí, donde el narrador busca amor en las lunetas, parece que las imágenes de dos di-

³ Según el artículo de William L. Siemens, «*Heilsgeschichte* and the Structure of *Tres tristes tigres*», *Kentucky Romance Quarterly*, núm. 1 (1975), pp. 77-90, *TTT* comienza con la creación por el Verbo y culmina en unas Revelaciones apocalípticas, siempre con el anti-Cristo, Bustrófedon, al centro.

menciones de la pantalla, «sombras que habían sido siempre para mí más verdaderas que la realidad» (524), vuelven la realidad sombra: «el teatro, el público, las lunetas eran una zona espectral que no tenía ninguna consistencia» (223).

A partir de su ingreso a la escuela secundaria —que se llama, significativamente, el «Lyceum»—, y durante casi todo el libro, el protagonista sufre diversas lecciones en el arte de amar. Este es un liceo más propio de Platón que de Aristóteles, porque, en primer lugar, sus enseñanzas tienen mucho de un «Sócrates esteta» y casi nada de un «Aristóteles ético» (348), o sea, de la ética. En segundo lugar, las lecciones de amor comprueban una supuesta «teoría del conocimiento» que el narrador va ideando. Según esta teoría, que confunde el conocimiento carnal con el filosófico, «toda penetración es un conocimiento» (556), y el sexo se presenta como una vía al mismo conocimiento total que Platón asociaría con el amor. Pero una vez que el narrador experimenta la unión sexual con Julieta Estévez, una academia en sí, ve que ha satisfecho el deseo, pero no el amor, y la búsqueda entra en una fase nueva. Con Rosa Espina, su próximo amor, el narrador descubre la vida nocturna de la gran urbe, La Habana. La ciudad ya desempeñaba un papel importante al comienzo de la novela: primero el muchacho había aprendido a dominar la ciudad y sólo después a las mujeres. En el noveno episodio vuelve a surgir en proceso de reconstituirse en una suerte de República del amor, mapa laberíntico en que todas las calles llevan a una casa de citas. También la narración, antes más asociativa y abarcadora de diferentes temas, ha venido limitándose, primero, a los amores y la ciudad, y eventualmente a una sola relación amorosa: el texto duplica los límites de esta República ahora risible. Pero a pesar del elemento paródico, al final la ciudad y la posada sirven de trasfondo al amor verdadero entre el narrador y Margarita. La República tan singular del protagonista acaba siendo casi digna de tal nombre.

Hasta que conoce a Margarita, el narrador se empeña en buscar aquella mitad perdida de su ser, el amor destinado, que describe Platón en el *Simposio*. La ausencia del dos que formaría el uno platónico —«Tal vez el hombre que no ha gozado la dicha de enamorarse de una mujer deba sufrir la desdicha de enamorarse de todas, así es Don Juan» (175)— impulsa la búsqueda, que es a la vez la materia y el mecanismo de la novela. Lo llamo mecanismo porque, como parodia de una investigación filosófica, la novela toma el aspecto de un juego combinatorio, de azar. A través de la obra se encuentran alusiones intertextuales al *coup de dés* mallarmeano y su corolario, *alea jacta est*: estas referencias parecen ofrecer cierta definición de la forma en que el protagonista va a ir de mujer

en mujer (o de cuerpo en cuerpo) hasta dar con la combinación acertada que pondrá fin al juego. Igual que en *Tres tristes tigres*, cuando el sujeto encuentre su objeto, cuando haya un amor correspondido —cuando dos o más se reduzcan a uno— terminará el juego⁴. En esta novela es con Margarita, la última de las mujeres del libro, pero el primer gran amor, con que la novela y el juego finalizan, porque «Ella no sólo era el sexo, era el amor» (660). El mecanismo, aunque permutativo, platónico, de la novela, se detiene cuando el sexo cede al amor y las dos mitades se unen en un todo.

El amor tarda tanto en darse porque el narrador experimenta unos desengaños amorosos motivados por la «teoría de las formas (o arquetipos) según Cabrera Infante». (La teoría de las formas, según Platón, postula para cada clase de objetos o ideas un arquetipo ideal del cual la especie humana no es sino una muestra o reflejo.) En *La Habana*, cuyo héroe no sólo persigue el amor, sino El Amor, las relaciones amorosas suelen seguir un mismo patrón. Ya sea desde lejos o al comienzo de los amores, el narrador califica a la mujer de «Venus», ideal del amor, identificándola a veces con la Venus de Boticelli, perfecta representación del amor neoplatónico. Pero solamente desde lejos puede esta hipostatización de la diosa en mujer mantenerse intacto: «mientras más lejano el cuerpo, más próximo está a la revelación de la carne» (400). Con el tiempo y el contacto más íntimo o prolongado viene inevitablemente un desengaño tan proustiano como platónico, en que las imperfecciones de la mujer la delatan como muestra y no arquetipo del género. De esta cámara del detector de mentiras sólo se escapan las mujeres con quienes él no tiene ningún contacto, como las que ve en el cine: «y siento que hice bien en no tocarla, en no alcanzarla con mi dedo, porque su destino era ser el epítome de las espaldas que he visto...» (84). A la mayoría de las mujeres, sin embargo, el narrador suele encontrarles defectos no tanto físicos, de la forma, como de la inteligencia, del contenido, y la critica despiadadamente (por ejemplo, «No hay peor riqueza aparente del vocabulario que su uso por una mujer literaria» [473]). Así que al adquirir una tercera dimensión, de inteligencia, la Venus de dos dimensiones de Boticelli pierde la calidad de diosa, como lo indica el siguiente trozo, que resume la fórmula de la teoría de las formas:

(Beba Far confunde un bombillo con el planeta Venus) Esa manifestación de beatería venusiana me pareció entonces intolerable y

⁴ Recuérdese que *TTT* termina o con el amor encontrado (Silvestra y Laura) o con la reintegración del ser antes fragmentado (Cué, La Estrella).

casi hizo trizas mi amor por Beba, la mujer perfecta: ahí estaba la forma, sus formas, pero el contenido había cambiado, y, sin embargo, no fue ella, su anticuerpo, su alma, los inoculadores de la vacuna contra mi amor, sino su cuerpo, ése que me había llevado a identificarla con Venus, no el lucero del alba, sino la diosa del amor (312).

II. LA «FÍSICA»

Por profundas que sean las implicaciones de la filosofía platónica en sí, la parodia las reduce a mera superficie, a un texto más. Aplastar la metafísica, alzar la «física», es lo que intenta hacer Cabrera Infante con el concepto de «lo vulgar» que plantea e informa *La Habana*. Cabrera Infante define como vulgar la cultura a nivel del pueblo, la cultura que se populariza y no mistifica. Como el cine, suma de lo vulgar, este arte debe resistirse a toda pretensión:

En cuanto a la expresión de la vulgaridad en la literatura y en el arte, creo que si soy un adicto al cine es por su vulgaridad viva, y cada día encuentro más insoportables las películas que quieren ser elevadas, significativas, escogidas en su expresión o, lo que es peor, en sus intenciones (530).

En *La Habana*, esta postura frente a lo vulgar (muy apropiada, añade Cabrera Infante al tema del amor, p. 530) produce un texto que no se permite profundizar, que se limita estrictamente al palpar la superficie. Texto como cinta de Moebius, desde todo ángulo no es más que superficie.

En todos sus aspectos, por ejemplo, los personajes de *La Habana* sufren un proceso de deshumanización, y aun de desrealización. Tanto las mujeres como los hombres participan en un ajedrez psicológico en que el sujeto percibe al Otro como objeto, es decir, como mera función del deseo propio. Así, en todo su largo aprendizaje del deseo, el narrador tiene que reconocer que, aunque el hombre propone, «la mujer, diosa, idiosa, dispone» (434). Como adolescente, es víctima de los designios de mujeres mayores; más tarde es alumno que cumple con los caprichos de Julieta y, por fin, pleno objeto de los engaños de Margarita. Máquina deseante también, repetidas veces el protagonista se refiere a la mujer como «objeto del deseo» u «objeto sexual», máquina deseada. El rebajamiento del amor al sexo y la atracción por las mujeres «de poco seso y mucho sexo» (148), con poca estima por su inteligencia, que ya hemos mencionado, junto con la descarada falta de comprensión hacia la mu-

jer (en cuanto la violación opina: «es imposible penetrar a una mujer que realmente resiste» [127]) ofrecen al lector un retrato de la mujer vaciado de todo contenido humano.

Lo repugnante del retrato de la mujer (aunque fácilmente puede ofender) no se debe, espero, a un machismo desenfrenado por parte de Cabrera Infante, sino más bien al proceso de desintegración que padece el propio narrador. Anti-autobiografía de su vida sexual subterránea, *La Habana* se erige como un monumento a una obsesión por las mujeres de consecuencias trágicas para el obsesionado: el que se creía conquistador de la mujer resulta avasallado por el deseo. Este texto «vulgar» se permite el lujo literario de un lema y tres motivos nada recónditos, que aluden a la separación del ser espiritual del ser sexual en el protagonista. Anunciado por una adivina negra, el oráculo de la «Delfos en el centro de La Habana», el lema predica: «Desconócete a ti mismo» (639), que puede muy bien aplicarse al narrador. El tema de Don Juan, como en otras versiones, disfraza «sus verdades freudianas con el manto bergsonianiano de la risa», aunque «en realidad se trata de una tragedia»⁵. Aparece por primera vez en la tercera sección, donde un Don Juan todavía inofensivo, el protagonista, intenta seducir las chicas anónimas del cine. Pero ya después de casado, cuando quiere «levantar» las mujeres desconocidas («Casuales encuentros forzados»), se presenta a sí mismo como un Don Juan esperpéntico, tan feo, aristocrático e impío como el de las *Sonatas* (p. 520). La novela, que comenzó siendo unas memorias algo proustianas de la juventud, se vuelve cada vez más esperpéntica y limitada en su obsesión. Mientras más cruelmente traiciona a su mujer, más fáustico y desalmado se hace el protagonista. De hecho, ha vendido su alma por amor, y desde el cine Fausto de la juventud y el amigo Fausto más tarde hasta la relación con *Margarita* al final, el tema resuena a lo largo del libro. No obstante, el hombre desalmado encuentra su metáfora cabal en las alusiones al Dr. Jekyll y Mr. Hyde: «Hay diversas alusiones a Jekyll y Hyde en mi libro y es seguramente porque la fábula del intelectual y la bestia es una metáfora sexual disfrazada de dilema moral» (556), explica el narrador. Al desdoblarse tantas veces el narrador de intelectual en bestia, el proceso de reconocimiento que se espera en un protagonista novelesco se vuelve desconocimiento y, aún más, deshumanización.

El carácter desalmado o poco desarrollado de los demás personajes y de la novela en general se atribuye a otro desdoblamiento, esta vez

⁵ Guillermo Cabrera Infante, *Un oficio del siglo XX* (Barcelona: Seix Barral, 1973), p. 129.

múltiple y textual. Si ningún personaje de Cabrera llega a cobrar una realidad independiente es porque la técnica de caracterización del autor es, en efecto, de desrealización a través de la repetición (luego veremos por qué). Varios críticos ya han notado que los personajes de *Tres tristes tigres* se despliegan en dos paradigmas: el de los hombres y el de las mujeres⁶. Lo mismo, aunque un poco más matizado, sucede con *La Habana*, donde los personajes masculinos, a pesar de hacer un papel relativamente menor, funcionan como «reflectores» o ecos de distintos aspectos del narrador: su discípulo Fausto lo imita, Branley juega con las palabras, Rine escribe. Las mujeres son Venus, por lo menos al principio. Luego, «cosificadas» por el narrador, se reducen a ser partes intercambiables o combinatorias de un solo cuerpo femenino. La insistencia en las hermanas —el hecho de que la novela termina con un encuentro sexual entre el protagonista y la *hermana* de Margarita— subraya la repetición y lo intercambiable de las mujeres. Las relaciones amorosas, como dijimos, también responden a cierto patrón, a la fórmula de las «formas». Pero lo que es drama la primera vez puede convertirse en farsa la segunda, como se ve en el caso de Rosa Espina, una copia pálida y ridícula de su predecesora Julieta Estévez. El isomorfismo, claro está, penetra diferentes estratos de *La Habana*: texto paradigmático, al negarse a ser «realidad», la novela ostenta su calidad de objeto.

Si *La Habana* delata los mecanismos miméticos de la novela tradicional es porque pretende ser otra clase de novela, novela topográfica (palabra que usa el autor varias veces). Aparte del narrador, la novela tiene dos «protagonistas»: la ciudad y la mujer, o tal vez sólo uno, porque la técnica topográfica las aproxima. Captada la mujer en los altibajos de su carne (como lo muestra la cita inicial de este estudio) y representada La Habana como un mapa detallado de calles que suben y bajan, La Habana y la mujer son su misma topografía, una sola superficie inconsútil de zonas secretas que se exploran con precisiones de cartógrafo. Por ésta y otras razones, *La Habana*, novela topográfica, dista mucho de la novela pornográfica o erótica, géneros que se proponen excitar al lector. El lector curioso se va a preguntar por qué la lectura de *La Habana* no excita más, a pesar de las descripciones minuciosas del acto sexual, la casi impersonalidad de los personajes y su carácter combinatorio, rasgos compartidos con la pornografía. Pues Cabrera sabe muy bien que para estimular se necesita una buena dosis de suspenso, de ese *strip tease* textual que encontramos en el pudor y retórica eróticos de Corín Tella-

⁶ Véase Josefina Ludmer, «*Tres tristes tigres*: órdenes literarios y jerarquías sociales», *Revista Iberoamericana*, 108-109 (julio-diciembre 1979), 493-511.

do, donde lo que se infiere vale mucho más que lo que se dice⁷. Al decirlo todo explícitamente, *La Habana* sacrifica mucho de su erotismo, al mismo tiempo que su forma de expresarlo aleja el texto de la pornografía: el planteamiento topográfico implica una actitud hacia el sexo casi clínica y naturalista, más propia de un sexógrafo que de un pornógrafo. Pero el golpe final al erotismo y la pornografía lo da el humorismo de la narración; esto es, la ironía y los juegos de palabras. Aunque la pornografía y el humor (según Bergson) «objetivizan», acción muy propicia a la novela topográfica, si ambos coinciden, éste cancela a aquélla.

A final de cuentas, la índole particular y topográfica de *La Habana* se la otorga el cine: «Es con el cine, por supuesto, con su vitalidad estridente, su infinito dinamismo, su gusto popular...»⁸ con que quiere el autor que esté relacionado su libro de celuloide. Lo que más impresiona de *La Habana*, sobre todo después de tanto barroquismo en la novela latinoamericana, es la transparencia de la narración, la sencillez y naturalidad que facilitan la lectura. Todo aquí quiere aparentar «fábula»: el texto muestra un afán fotográfico por registrar todas las imágenes, a la vez que insiste tanto en las acciones que la narración se asemeja a la sinopsis de una película. Casi todo lo que se narra (lo que viene entre paréntesis, como veremos, tiene otra función) podría proyectarse, y como los filmes neorrealistas que tanto le fascinan a Cabrera, *La Habana* a menudo refleja una impersonalidad y objetividad algo documentales. Al dedicarse a registrar las cosas en su literalidad, *La Habana* se deshace de la plurivalencia de la función poética o literaria, porque, como es evidente, la novela vulgar tiene más que ver con el cine que con la literatura.

III. EROTISMO

La influencia decisiva del cine en *La Habana* sugiere que tal vez quedan otras capas del texto por revelarse, capas no de significación, sino de representación. Aunque al cine le falta una de las tres dimensiones de la vida, su presencia añade una nueva profundidad a *La Habana*, porque aparentemente Cabrera Infante se ha aprovechado del cine como respuesta al problema de la mimesis. La preocupación más platónica de

⁷ Guillermo Cabrera Infante, «Una inocente pornógrafa», en *O* (Barcelona: Seix Barral, 1975), pp. 39-55.

⁸ Conferencia inédita de Cabrera Infante en la Universidad de Virginia, primavera de 1980. Traducción mía.

la obra de Cabrera Infante, y, creo yo, la preocupación central de todas sus novelas, es el reconocimiento del arte que comparte con Platón como mera imitación, y no la encarnación, de la realidad. La conciencia de la traducción, o mejor dicho, de la representación, como traición, que resulta tema principal de *Tres tristes tigres*, motiva la estructura y técnica narrativa de las obras principales de Cabrera (*Vista del amanecer en el trópico*, *TTT*, *Exorcismos de esti(1)lo*, *La Habana*). Y de todas ellas, *La Habana* representa quizá la respuesta más elaborada a la cuestión, en primer lugar porque admite que si el arte no logra imitar a la vida, la vida sí imita o es afectada por el arte. En la cita inicial, donde una mujer hace un *show* de su cuerpo, se ve que Cabrera está sumamente consciente de que la vida pretende la condición del arte. Por eso, ya fuera de la «caverna platónica», todos los capítulos están relacionados con el arte. Al principio, el arte forma parte del argumento: en «La plus que lente», es el evocativo vals de Debussy (que recuerda la «petite phrase de Vinteuil» de Swann); en «Todo vence al amor», el grupo teatral Prometeo; en «Mi último fracaso», el teatro bufo Shanghai; en «La muchacha más linda del mundo», Julia Estévez y su pasión por la música y la poesía. Luego, como en *Boquitas pintadas*, la vida parece modelarse sobre el arte, o bien porque el narrador ve los sucesos como teatro (el voyeurismo de «La visión del mirón miope» convierte los apartamentos en cuadros vivos; los «Falsos amores con una Ballerina» son una farsa) o porque sus amantes se empeñan en hacer teatro: la criada de «Casuales encuentros forzados» confunde la radionovela con la vida; Margarita, «La amazona», «hace de la narración una tragedia renacentista» (587). El último espectáculo, «espectáculo novedoso» (673) y de verdad, consta del nacimiento de la hija del protagonista.

Mientras las mujeres hacen teatro, el narrador hace cine («Estaba haciendo cine como tú teatro» [609]) en más de un sentido. Como participante en los dramas, es actor y testigo; pero como escritor, es el director que configura la acción en espectáculo, que la *estiliza*, lo cual nos devuelve a la cuestión de la representación. Puesto que el original ya está irrecuperablemente perdido, Cabrera parece aceptar, o aun burlarse de la condición del texto como objeto (de aquí las repeticiones), y pasa a concentrarse en las formas de representación de que se dispone. Como consecuencia, *no hay lenguaje monológico* en la obra imaginativa de Cabrera Infante, porque con cada nuevo texto el autor pasa su narración por el filtro de otro conjunto de medios plásticos o verbales, parodiando, estilizando o simplemente transmutándolos en palabras. Esta narración al cuadrado, a dos pasos del original, tiene como propósito último desplegar los recursos de los grandes géneros que registran el pasado. Así,

en *Vista del amanecer en el trópico*, los grabados, cuadros, dioramas, fotos, páginas de libros de historia y de periódicos, leyendas, etc., que el autor intenta reproducir son todos recursos de *la historia*. La intere-intra-textualidad y la composición en *collage* de *Tres tristes tigres*, con sus múltiples formas de narración, ponen en tela de juicio las convenciones de *la novela*⁹. *Exorcismos de esti(1)lo*, al exponer los mecanismos del estilo, sometándolo al juego libre del significante, proporciona un retrato del *lenguaje* o de la *langue* en sí.

El género o «intermediaria» de que *La Habana* deriva su dialogismo y erotismo de representación es otro repositorio del pasado, *la memoria*. El autor se pregunta en *Exorcismos*: «Los recuerdos mejores dibujados por la memoria..., ¿son fieles a la realidad o al recuerdo?»¹⁰. Aquí se ha decidido por este último, ya que *La Habana* no es sino *para* este Infante, ciudad evocada desde el exilio temporal y especial, renace en el texto como ciudad de la memoria y, aun al revés, la memoria como ciudad. El narrador no se empeña en presentar los sucesos tales como eran, sino como los tiene grabados la memoria y como la memoria se los representa a él (esto es, como espectáculos teatrales, cine) y en su topografía. Además del estilo de la memoria, *La Habana* quiere desarrollar su estilística, sus mecanismos: «Es evidente que, como los sueños, hay otra lógica en el recuerdo» (647). La memoria, indica el texto en varios momentos, distorsiona, se equivoca, se contradice, etc. Pero en una escala mayor, la técnica narrativa de la novela reproduce la arquitectura de la memoria. Debido a su estructura no cronológica, éstas no pueden ser unas memorias; tienen que ser una imagen de la memoria y su calidad asociativa «que interpreta los recuerdos al azar o siguiendo un orden arbitrario...» (520). En el esfuerzo de ordenar la memoria, el protagonista frecuentemente restringe los saltos del recuerdo (por ejemplo: «Pero no es de política que quiero hablar ahora, sino de amor» [187]) y pone entre paréntesis todo lo que no forma exactamente parte del recuerdo que desea narrar. Entonces, aunque la estructura asociativa rompe con las memorias y las digresiones con la narración fílmica, ambos —como todo en esta novela— se mantienen fieles al diseño de la memoria.

Otros rasgos de la estilística de la memoria sugieren tanto su significación final como la de la escritura. A menudo, en el libro se entre-

⁹ Para una discusión de los rasgos que comparte *TTT* con la novela dialógica, según Bakhtin, véase mi artículo «A Secret Idiom: The Grammar and Role of Language in *TTT*», en *Latin American Literary Review*, 16 (Spring-Summer 1980), pp. 96-117.

¹⁰ (Barcelona: Seix Barral, 1976), p. 111.

chocan los planos verbales (por ejemplo: «Pero ahora, es decir, entonces...» [448]): las «deícticas» del texto no ubican, desorientan¹¹. Hay un constante vaivén entre el presente del pasado de lo narrado y un pasado anterior o posterior, y el presente desde que se narra. Esta visión estereoscópica constata cómo su excurso por la memoria permite al narrador moverse libremente en el tiempo-espacio. También afirma la potencia de la memoria para manipular o detener el transcurso del tiempo: (hablando de una mujer) «De seguro que la vida la ha maltratado, el tiempo ajando, ultrajando su esplendor..., pero no pueden envejecer el recuerdo» (184). Tanto como el eterno presente del cine, la memoria puede aniquilar el tiempo y su devastación inevitable. Entonces, al adoptar como «intermediaria» la memoria, esta novela de dos dimensiones aspira a la «cuarta dimensión del recuerdo» (60) en que convergen tiempo pasado y presente. En el espacio mágico y atemporal de la memoria, y, por tanto, en *La Habana*, la metafísica y la física, lo erótico y el erotismo de la representación se encuentran.

¹¹ Las «deícticas» son las locuciones que ubican la obra en el tiempo-espacio.

